

Bettina Bremme

Nischenexistenz mit unverhofften Sternstunden. Der lateinamerikanische Film in Deutschland

Der lateinamerikanische Film führt in Deutschland eine Nischenexistenz. Dies gilt sowohl für die Präsenz auf großen Festivals als auch für die in den regulären Kinos. Entsprechend zählt es zu den positiven Ausnahmen, wenn, wie auf der "Berlinale" 2004, der Kontinent ganz unerwartet gleich mehrfach im Rampenlicht steht: Bereits im Vorhinein stand fest, dass der "Ehrenbär" des Festivals an den argentinischen Regisseur Fernando E. Solanas für sein Lebenswerk gehen sollte (u.a. *La hora de los hornos*, *Sur*, *El viaje*). Und dann verleiht auch noch die internationale Jury dem jungen argentinischen Filmemacher Daniel Burman einen "Silbernen Bären" für seinen Film *El abrazo partido* ("Die verlorene Umarmung"). Ein weiterer "Silberner Bär" geht an den Hauptdarsteller des Films, Daniel Hendler.

Wie jedes Mal, wenn ein lateinamerikanischer Film bei der Berlinale, dem mit Abstand wichtigsten deutschen Filmfestival, ausgezeichnet wird, keimen Hoffnungen auf: Wird es dem prämierten Werk gelingen, als so genannter Türöffner für andere Produktionen des Kontinentes zu fungieren? Bestes Beispiel dafür, wie die Popularität eines Films den Weg für andere bereiten kann, ist der Gewinn des "Silbernen Bären" 1994 durch den kubanischen Film *Fresa y chocolate* ("Erdbeer und Schokolade", 1993), dem in Deutschland ab Mitte der neunziger Jahre eine regelrechte Kuba-Film-Welle folgte. Gleichzeitig steht fest, dass der Erfolg einzelner lateinamerikanischer Filme wenig bewirken kann, wenn sich nicht gleichzeitig etwas an den Rahmenkonstellationen ändert, denn die sind in Deutschland alles andere als förderlich.

Dieser Essay wird sich mit den verschiedenen Dimensionen der Rezeption des lateinamerikanischen Kinos in Deutschland beschäftigen: Der Präsenz auf Festivals und in den regulären Kinos, der Situation im Verleih- und Produktionssektor, der Rezeption in den Medien sowie der exemplarischen Analyse thematischer und geographischer

Trends. *Last but not least* soll es um die Frage der ungleichen Konkurrenz auf dem globalen Medienmarkt gehen, die unter anderem dazu führt, dass das Bild, welches man in Deutschland von Lateinamerika hat, in beträchtlichem Ausmaß von Filmen geprägt wird, die aus den USA oder Europa stammen. Alle Themen können aus Platzgründen nur angerissen werden, weshalb sich die Darstellung über weite Strecken auf Beispiele konzentriert.

1. "Kein Privileg der Kulturen reicher Länder! ": der Erfolg von *Fresa y chocolate* auf der Berlinale 1994

Mehr als jede andere Kunstform wird der Film in der Regel ausschließlich als Produkt der Kulturen reicher Länder identifiziert. Das Establishment dieser sich als die Erste bezeichnenden Welt kann zwar einige große Maler, Schriftsteller oder Musiker hinnehmen, die nicht aus ihren eigenen Eingeweiden stammen. Sehr viel schwieriger aber fällt es ihr anzuerkennen, daß auch außerhalb ihrer engen Grenzen eine Filmkunst mit unwiderruflich universellem Anspruch und Wert existiert. Diese Versuchung des Exklusivismus hat eine unheilvolle Folge für Westeuropa gehabt: Film wird hier vom breiten Publikum gleichgesetzt mit nordamerikanischem Film, mit seinen jurassischen Trickeffekten und seinen millionenschweren Budgets. [...] Der kubanische Film *Fresa y chocolate* Erdbeer und Schokolade [...] beweist nun zweierlei: daß Filmkunst nicht das Ergebnis von Geld ist, sondern von Talent; und daß letzteres kein Privileg der Kulturen reicher Länder ist, sondern allen Kulturen gleichermaßen zueigen ist (Díaz 1994).

Der Autor dieses während der Berlinale 1994 in der *taz* veröffentlichten Kommentars ist der kubanische Schriftsteller Jesús Díaz. Als Regimekritiker und Koautor des von den kubanischen Behörden zensierten Films *Alicia en el pueblo de Maravillas* ("Alicia am Ort der Wunder") seit Anfang der neunziger Jahre im europäischen Exil lebend, empfindet er nichtsdestotrotz eine tiefe Genugtuung darüber, dass es endlich wieder einem kubanischen Film gelingt, aus der "Exotenische" auszubrechen.

Die Erfolgsgeschichte von *Fresa y chocolate* beginnt im Dezember 1993, als der Film auf dem "Festival des neuen lateinamerikanischen Films" in Havanna, dem wichtigsten Schaufenster der Kinetographie des Kontinentes, sämtliche Hauptpreise erhält. Auch in Berlin wird die gesellschaftskritische Tragikomödie über die Freundschaft eines homosexuellen Freidenkers und eines linientreuen Studenten mit Preisen quasi überhäuft: Dem Film des Regietandems To-

más Gutiérrez Alea und Juan Carlos Tabío wird der “Silberne Bär”, der Spezialpreis der Berlinale-Jury, sowie der unabhängige “Teddy Award” für den besten Film über ein schwul-lesbisches Thema verliehen.

Es ist allerdings erst der Gewinn dieser Preise, der *Fresa y chocolate* zu einer breiteren Publicity verhilft. Während des Festivals selbst wird der Film zwar von einem Großteil der deutschen Presse recht positiv rezipiert, von der Länge der Darstellung jedoch unter “ferner liefen” gehandelt. So lobt beispielsweise der Kritiker der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, Hans-Dieter Seidel, “die Unverbrämtheit, mit der Gutiérrez Alea und sein Drehbuchautor Senel Paz die nachrevolutionäre politische Stimmung Kubas einfangen und das Thema Männerliebe wie selbstverständlich angehen”. Auch hebt er “die fehlende ideologische Verkrampfung” des Werkes hervor. Gleichzeitig räumt Seidel einer US-Produktion, dem Drama *Fearless* von Peter Weir, die am selben Tag als Wettbewerbsbeitrag gezeigt wird, in seinem Artikel das vierfache an Platz ein (Seidel 1994).

Eine für die bundesdeutsche Presse durchaus typische Situation, wie die Autorin dieses Aufsatzes aus eigener Erfahrung als Rezensentin für diverse Printmedien weiß: Was die inhaltliche Rezeption angeht, werden lateinamerikanische Filme zwar, wie andere “Nischenprodukte” des internationalen Filmmarktes, von den Redakteuren und Redakteurinnen der meisten Qualitätsblätter mit Wohlwollen behandelt. Wenn es jedoch darum geht, ihnen Raum zu geben, ziehen sie fast immer gegenüber Produktionen aus den USA oder Westeuropa den Kürzeren. Dies gilt auch dann, wenn es sich bei dem Regisseur, wie im Falle von Tomás Gutiérrez Alea, um keinen *Newcomer* handelt, sondern um einen der profiliertesten Vertreter des *Nuevo Cine Latinoamericano* und Autoren von Meisterwerken wie *Muerte de un burócrata* (“Tod eines Bürokraten”, 1966) und *Memorias del subdesarrollo* (“Erinnerungen an die Unterentwicklung”, 1968).

2. Von “Frühschienen” und anderen Programmnischen: lateinamerikanische Filme auf deutschen Festivals

Wie bereits diese ersten Eindrücke zeigen, ist Deutschland für das lateinamerikanische Kino nicht gerade ein Platz im Rampenlicht. Daran ändern auch punktuelle Erfolge wie der von *Fresa y chocolate*

wenig, der Wegbereiter für eine regelrechte Welle von Kubafilmen in den neunziger Jahren ist (s.u.). Auf fast allen deutschen Filmfestivals rangieren Produktionen aus Lateinamerika und anderen "peripheren" Filmländern unter "ferner liefen". Bestes oder vielmehr schlechtestes Beispiel ist in diesem Zusammenhang die "Berlinale": So ist der Kontinent während der neunziger Jahre im rund 25 Filme umfassenden Wettbewerb mit jährlich maximal einer Produktion vertreten. Manchmal gelingt auch, wie im Jahre 2002, keinem einzigen Werk aus Lateinamerika der Sprung ins Rennen um die "Silbernen" und "Goldenen Bären".

Auch was die Präsentation der lateinamerikanischen Filme im Programmablauf angeht, sind die Rahmenbedingungen alles andere als günstig: Während die attraktiven Termine für Großproduktionen aus Europa und den USA reserviert sind, werden lateinamerikanische Filme mit schöner Regelmäßigkeit in der so genannten Frühschiene des Wettbewerbs gegen 9 Uhr morgens präsentiert. Eine Platzierung, die die mit *Events* überfütterten und nach wenigen Festivaltagen chronisch übermüdeten Vertreter von Presse oder Filmverleihen geradezu dazu einlädt, den Film zu "verschlafen". Wenn sich dann doch jemand aufrafft, ihn zu sehen, kann das "Erwachen" jedoch durchaus positiv sein. So schreibt anlässlich der Präsentation des argentinischen Films *La ciénaga* ("Der Morast") auf der "Berlinale" 2001 die damalige *taz*-Redakteurin Katja Nicodemus:

Es zeugt nicht von Zynismus, sondern von empirischen Werten, wenn man am Anfang der Berlinale in der stiefmütterlichen Frühschiene um 9 Uhr von einem argentinischen Wettbewerbsbeitrag nicht die Welt erwartet. Mit *La ciénaga*, dem Regiedebüt der Regisseurin Lucrecia Martel, wird man aus der bleiernen Morgenmüdigkeit allerdings urplötzlich in einen ganz anderen Lähmungszustand überführt (Nicodemus 2001).

Im folgenden Artikel zeigt sich die Autorin ziemlich fasziniert von der klaustrophobischen Atmosphäre, die Martel in ihrem Film kreiert.

Zum Glück haben auch andere die Vorführung von *La ciénaga* nicht verschlafen und wissen den Film zu würdigen. So wird *La ciénaga* der "Alfred-Bauer-Preis" für das beste Erstlingswerk verliehen. Unter Kennern und Kennerinnen der lateinamerikanischen Filmszene gilt Lucrecia Martels Film mittlerweile als eines der ausdrucksvollsten *Statements* des jungen argentinischen Kinos, welches gerade jetzt, in den Zeiten der Krise, einen kreativen Boom erlebt. Doch während die

politische und ökonomische Situation in Argentinien seit Ende 2001 auch in Deutschland für negative Schlagzeilen sorgt, haben es künstlerisch anspruchsvolle Produkte nach wie vor schwer, in die Medien und von dort aus zu einem breiten Publikum zu gelangen. Und das, obwohl gerade Filme wie *La ciénaga* auf besonders eindringliche Weise die tieferen Ursachen des wirtschaftlichen und sozialen Niedergangs Argentiniens beleuchten. So dauert es anderthalb Jahre, bis *La ciénaga* endlich im August 2002 den Weg in die deutschen Kinos findet.

3. Vereinzelte Sternstunden: die Präsenz des lateinamerikanischen Kinos auf der "Berlinale" im Rückblick

Was die Präsenz des lateinamerikanischen Kinos auf der "Berlinale" angeht, so ist diese quantitativ nie sehr bedeutend gewesen. Allerdings gewinnen seit Mitte der sechziger Jahre, also der Phase, als das *Nuevo Cine Latinoamericano* in voller Blüte steht, immer wieder Filme den "Silbernen Bären". In den ersten Jahren steht besonders das brasilianische Kino im Zentrum der Aufmerksamkeit: 1964 gewinnt Ruy Guerra den "Silbernen Bären" mit *Os fuzis* ("Die Gewehre"), fünf Jahre später Walter Lima Jr. mit *Brasil ano 2000* ("Brasilien im Jahre 2000"). 1966 würdigt die "Berlinale" das *Cinema Novo* mit einer ausführlichen Retrospektive (Jakobsen 1990).

Neben dem brasilianischen sind bereits seit Mitte der fünfziger Jahre auch das mexikanische und argentinische Kino auf dem Festival präsent und gewinnen gelegentlich Preise, wie etwa den für die beste Regie, der 1956 an den Mexikaner Alfonso Corona Blake und seinen Film *El camino de la vida* ("Der Weg des Lebens") verliehen wird. Auch gehen vereinzelt "Silberne Bären" an lateinamerikanische Schauspieler und Schauspielerinnen.¹

Auch in den siebziger Jahren sind sowohl Filme aus dem Spektrum des "neuen lateinamerikanischen Kinos" als auch des traditionellen, eher "Mittelklasse-Sujets" aufgreifenden argentinischen und brasilianischen Qualitätskinos auf der "Berlinale" vertreten. So teilen sich 1973 der Argentinier Leopoldo Torre Nilsson (*Los siete locos*/"Die

1 1957 für Pedro Infante (Mexiko) in *Tizoc*; 1962 für Rita Gam und Viveca Lindfors (Argentinien) in *No exit*; 1986 für Marcelia Cartaxo (Brasilien) in *A hora da estrela* ("Die Sternstunde"); 1987 für Ana Beatriz Nogueira (Brasilien) in *Vera*.

sieben Irren”) und der Brasilianer Arnaldo Jabor (*Toda nudez será castigada* “Jede Nacktheit wird bestraft werden”) gemeinsam mit vier anderen Regisseuren den “Silbernen Bären”.

1974 ist mit dem Argentinier Rodolfo Kuhn erstmals ein Latein-amerikaner Präsident der Jury, in welcher Lateinamerika regelmäßig, wenn auch nicht jedes Jahr, mit einer Person vertreten ist. Im selben Jahr gewinnt der Argentinier Hector Olivera seinen ersten “Silbernen Bären” für *La Patagonia rebelde* (“Patagonien in Aufruhr”), ein Erfolg, den er 1984 wiederholen kann, als ihm dieser Preis für *No habrá más pena ni olvido* (“Kein Schmerz und kein Vergessen mehr”) verliehen wird. 1986, also drei Jahre nach dem Ende der Diktatur in Argentinien, widmet das “Berlinale”-Forum dem wieder aufblühenden und gleichzeitig der Aufarbeitung der Vergangenheit verpflichteten argentinischen Kino seinen jährlichen Schwerpunkt. 1988 gewinnt der Argentinier Miguel Pereira mit *La deuda interna* (“Die interne Schuld”) den “Silbernen Bären” “für seine außergewöhnliche künstlerische Intensität”.

Auch das brasilianische und das mexikanische Kino tragen in den siebziger und achtziger Jahren den einen oder anderen Festivalpreis nach Hause – 1977 “Silberner Bär” für *Los albañiles* (“Die Maurer”) von Jorge Fons (Mexiko); 1978 “Silberner Bär” für *A queda* (“Der Sturz”) von Ruy Guerra (Brasilien). Und erstmals taucht mit der Verleihung des “Silbernen Bären für ein Erstlingswerk” an Octavio Cortázar’s *El brigadista* (“Der Brigadist”) auch das kubanische Kino in der Liste der Preisträger auf.

Wie dieser kurze Rückblick zeigt, gelingt es auf der “Berlinale” einzig und allein den drei klassischen Filmländern Brasilien, Argentinien und Mexiko sowie in bescheidenerem Umfang auch Kuba, im Konzert der großen Kinematographien, dem prestigeträchtigen Wettbewerb, erfolgreich mitzuspielen. Aber auch dort kommen sie in der Regel über die “zweite Geige”, also den “Silbernen Bären”, nicht hinaus. So gelingt es erstmals 1998 mit Walter Salles und *Central do Brasil* einem südamerikanischen Regisseur, den Hauptpreis, den “Goldenen Bären” nach Hause zu tragen.

4. Im Schatten des asiatischen Kinos: der lateinamerikanische Film und die deutsche Cineastenszene

In den beiden wesentlich umfangreicheren Nebensektionen der "Berlinale" stagniert die Präsenz lateinamerikanischer Filme seit Jahren auf niedrigem Niveau. So zeigt das "Panorama", das sich auf künstlerisch anspruchsvolle *Arthouse*-Produktionen spezialisiert hat, in der Regel zwei bis vier lange Spiel- oder Dokumentarfilme sowie den einen oder anderen Kurzfilm. Auch im "Internationalen Forum des jungen Films", das sich seit Ende der sechziger Jahre als Treffpunkt unabhängiger Filmleute und Gegenpol zu den wesentlich kommerzieller ausgerichteten anderen Sektionen profiliert hat, ist das lateinamerikanische Kino in der Regel nur schwach mit zwei bis vier Produktionen vertreten. Zwar widmet das Forum im Jahre 1997 seinen jährlichen Schwerpunkt dem nach Jahren wirtschaftlicher Agonie zu neuem Leben erblühten brasilianischen Kino. In den darauf folgenden Jahren konzentriert sich der Blick jedoch wieder auf die Filmszenen asiatischer Länder, denen die nächsten Schwerpunkte gewidmet sind.

Wenn es darum geht, die Nischen im Festivalbetrieb zu besetzen, spielt oft das subjektive Interesse der Mitglieder der Auswahlkommissionen an einer bestimmten Filmregion eine entscheidende Rolle. Leider bemühen sich nur wenige Einzelpersonen, wie etwa Peter B. Schumann, der seit den sechziger Jahren für das "Internationale Forum des jungen Films" arbeitet, gezielt darum, lateinamerikanische Produktionen vor Ort zu sichten und kontinuierlich Kontakte zu pflegen.

Was die Gunst der Mehrheit der Entscheidungsträger im Festivalbusiness angeht, muss das lateinamerikanische Kino nicht nur mit europäischen und US-amerikanischen Produktionen, sondern insbesondere mit dem asiatischen Kino konkurrieren. Letzteres hat bereits seit vielen Jahren dem lateinamerikanischen Film den Rang abgelassen: Während das afrikanische Kino sowohl auf hiesigen Festivals als auch auf den Feuilletonseiten quasi nicht existiert, rangieren Filmländer wie die Volksrepublik China, Hongkong, Taiwan, Japan, Südkorea oder der Iran in der Gunst der anspruchsvollen Filmkritik weit oben. Was das große Publikum angeht, hat es allerdings auch das asiatische Kino schwer. So genießen höchstens *Action*-Filme aus Hongkong eine größere Attraktivität.

Die Vorliebe vieler deutscher Filmexperten und Cineasten für den asiatischen Film hat sicher damit zu tun, dass gerade aus China und Südostasien in den letzten Jahren visuelle und stilistische Impulse kommen, während das lateinamerikanische Kino der neunziger Jahre auf dem Terrain der Filmsprache wenig Neues zu bieten hat. Gleichzeitig ist in diesem Zusammenhang auch der Faktor kulturelle Nähe bzw. Distanz nicht zu vernachlässigen: Die Tatsache, dass die Affinitäten zwischen Europa und den mestizischen, hybriden Gesellschaften Südamerikas ungleich größer sind als die zu den kulturell geschlosseneren Lebenswelten Asiens, erleichtert einerseits den intellektuellen und emotionalen Zugang zu lateinamerikanischen Filmen. Gleichzeitig übt gerade die extreme Fremdheit eines Gesellschaftspanoramas auf viele nach neuen Anregungen dürstende Zuschauer einen starken Reiz aus. In diesem Zusammenhang kann das asiatische Kino sich wesentlich stärker als Lateinamerika auf einen "Exotenbonus" stützen.

5. Harte Realitäten statt exotischer Schauwerte: das lateinamerikanische Kino der Gegenwart

Das, was dem lateinamerikanischen Kino ebenso wie der Literatur einst einen gewissen exotischen Schauwert verschaffte, der schnell zum Klischee geronnene "magische Realismus", prägt schon längst nicht mehr das filmische Schaffen in Lateinamerika. Das lateinamerikanische Kino der Jahrtausendwende ist stilistisch so vielfältig, dass es schwer fällt, klare Tendenzen auszumachen. Gerade viele junge Regisseure und Regisseurinnen, die ihre Ausbildung an Filmhochschulen gemacht haben, orientieren sich an internationalen Vorbildern und weigern sich, dem zu entsprechen, was man in Europa oder Nordamerika von einem "typisch lateinamerikanischen Film" erwartet. Zwar gibt es derzeit gerade in einem so wichtigen Land wie Brasilien bei etlichen Regisseuren eine Neubesinnung auf das Genre der Filme über den Sertão, den bitterarmen Nordosten des Landes, der für das *Cinema Novo* der sechziger Jahre Schauplatz archaischer Riten und existenzieller Kämpfe war. Ein Großteil der brasilianischen Filmemacher konzentriert sich allerdings, ebenso wie die Kollegen in anderen Ländern, auf die Metropolen. In den Filmen der neunziger Jahre spielt das (Über-)Leben im Moloch Großstadt eine entscheidende Rolle. Filme wie *Amores perros* (2000) von Alejandro González Iñárritu, der

2001 in Deutschland im Kino zu sehen war, verweigern sich allein schon durch die Brutalität und Härte dessen, was sie zeigen, jeglicher folkloristischen Erbauung.

6. Die deutsche Kinolandschaft und der lateinamerikanische Film im europäischen Vergleich: kein attraktives Pflaster

Angesichts der wenig ermunternden Rahmenbedingungen ist Deutschland für lateinamerikanische Filmleute nur begrenzt attraktiv. Die profilierten Regisseure versuchen ihre Filme lieber bei den Festspielen in Cannes oder Venedig zu lancieren. Auch kleinere Festivals wie Rotterdam oder Locarno genießen den Ruf, eine gute Bühne für die Präsentation lateinamerikanischer Filme zu sein. Ganz zu schweigen von San Sebastián: Hier gelingt es lateinamerikanischen Regisseuren mit schöner Regelmäßigkeit, den Hauptpreis im internationalen Wettbewerb, die "Concha de Oro", nach Hause zu tragen. Und auch in den publikums- und vermarktungsträchtigen Nebensektionen wie *Made in Spanish* sind lateinamerikanische Filme oder die in den neunziger Jahren sprunghaft ansteigenden lateinamerikanisch-spanischen Koproduktionen an prominenter Stelle vertreten.

Natürlich ist es müßig, permanent Deutschland und Spanien zu vergleichen, allein schon, weil die iberische Halbinsel über weitaus intensivere, historisch gewachsene kulturelle und sprachliche Gemeinsamkeiten mit Lateinamerika verfügt, was sich auch in Vermarktungspotentialen für lateinamerikanisches Kino niederschlägt. Gleichzeitig hilft ein Blick in das Programm von San Sebastián oder in die Programme kleinerer europäischer Festivals, die sich gezielt dem lateinamerikanischen Film widmen, um das fadenscheinige Argument mancher deutscher Festivalbetreiber zu entkräften, es gebe angeblich nicht genügend gute lateinamerikanische Filme.

Leider wird die Tatsache, dass im nahe gelegenen Spanien das lateinamerikanische Kino weitaus präsenter ist als hierzulande, von der deutschen Filmbranche kaum zum Informationstransfer genutzt. So akkreditieren sich jährlich nur wenige deutsche Journalisten oder Vertreter von Verleihfirmen beim Festival in San Sebastián. Und auch beim "Internationalen Festival des neuen lateinamerikanischen Films" in Havanna ist die Präsenz der Besucher aus Deutschland verschwindend gering.

7. Vorwärts im Schneckentempo: Vertrieb und Koproduktionen lateinamerikanischer Filme in Deutschland

Von wenigen Ausnahmen abgesehen finden fast nur Filme aus den vier großen Filmländern Mexiko, Kuba, Brasilien und Argentinien den Weg in die deutschen Kinos. Dies hängt sicher auch damit zusammen, dass diese Länder die einzigen sind, die über die Ressourcen verfügen, um sich beispielsweise einen Stand auf dem "European Filmmarket", dem Messesektor der "Berlinale", zu leisten. Und wenn es dann ausnahmsweise doch einem Film aus einem anderen lateinamerikanischen Land gelingt, einen deutschen Verleih zu finden, so handelt es sich zumeist um eine Koproduktion mit einem europäischen Geldgeber oder um einen Film, der auf einem der großen europäischen Festivals mit Erfolg gezeigt worden ist.

So ist der kolumbianische Film *La estrategia del caracol* ("Die Strategie der Schnecke") von Sergio Cabrera 1993 einer der Publikumsлюбlinge im "Panorama" der "Berlinale". Später läuft das subversive Märchen über den phantasievollen Widerstand einer Hand voll Bewohner der Altstadt Bogotá gegen die lokale Immobilienmafia auch mit Erfolg in deutschen Programmkinos.

Was kommerzielle Verleihfirmen angeht, gibt es nur wenige, die sich systematisch um lateinamerikanische Produktionen bemühen. Zu nennen wären in diesen Zusammenhang "Kairos" in Göttingen und "Pegasos" in Frankfurt. Etliche andere Verleihfirmen haben einen oder zwei einschlägige Filme im Programm. Diese Unübersichtlichkeit erleichtert nicht gerade die Gestaltung lokaler Festivals oder Filmreihen zu Lateinamerika. So fehlt es den Veranstaltern oft an einem Überblick über die verfügbaren Filme bzw. deren Vertriebsadressen.

Was den Bereich deutscher Koproduktionen mit Lateinamerika angeht, so sind diese bis heute nur sehr sporadisch. Zum einen gibt es im *Non-Profit*-Bereich einige wenige Institutionen wie die *Evangelische Zentrale für entwicklungspolitische Zusammenarbeit* (EZEZ). Eines der "Vorzeigeprojekte" ist bis heute die Unterstützung EZEZs für Spiel- und Dokumentarfilme der peruanischen Filmgruppe "Grupo Chaski" in den achtziger Jahren. Eines der Resultate dieser Kooperation, der Kinderfilm *Juliana* (1988), wurde seinerzeit vom ZDF koproduziert und läuft mit großem Erfolg im Fernsehen sowie in

kommunalen Kinos oder bei zahlreichen Veranstaltungen. Im Mai 2002 startete wieder ein von EZEZ unterstützter Film in den Kinos, der die bleierne Atmosphäre im heutigen Argentinien zum Thema hat: *Taxi – un encuentro* ("Taxi, eine Nacht in Buenos Aires", 2001) von Gabriela David.

Eine kommerzielle Produktionsfirma, die seit Jahren regelmäßig mit Lateinamerika kooperiert, ist "Sur Films". Dieses Unternehmen produziert zum Beispiel in den neunziger Jahren einige Videos von Fernando Birri, einem der "großen alten Männer" des "neuen lateinamerikanischen Kinos": *Che: ¿muerte de la utopía?* ("Che: Tod der Utopie?", 1997) sowie *El siglo del viento* ("Das Jahrhundert des Sturmes", 1999) nach Motiven des gleichnamigen Werkes von Eduardo Galeano. Letzterer wird u.a. im Videoprogramm des "Forums" der "Berlinale" 1999 gezeigt. Auf der "Berlinale" 2002 gelingt es "Sur Films", im "Panorama" den Politthriller *Francisca* zu platzieren, die erste mexikanisch-deutsch-spanische Koproduktion.

8. Öffentlichkeitsarbeit zu lateinamerikanischem Kino: Medien und Multiplikatoren

Das Wissen um lateinamerikanisches Kino, sowohl was die Inhalte als auch was die Infrastruktur angeht, bündelt sich in Deutschland bei wenigen Adressen und ist zudem extrem an die Mitarbeit bestimmter Personen gebunden. Entsprechend wichtig und lobenswert sind die Versuche, eine gewisse Kontinuität in die Arbeit hineinzubringen.

Was Festivals bzw. Filmreihen angeht, erfüllt diese Funktion im süddeutschen Raum das von dem Brasilianer Paulo Roberto de Carvalho initiierte jährliche Filmfestival "Cine Latino", das mittlerweile über seine Ursprungsstadt Tübingen hinaus gewachsen ist und sein Programm auch in Stuttgart, Frankfurt und Wiesbaden präsentiert. In Hamburg zeigt seit Jahren das Kino "2001" regelmäßig lateinamerikanische Filme. In Berlin präsentieren die "Freunde der deutschen Kinemathek" im Kino "Arsenal" am Potsdamer Platz regelmäßig Filmreihen aus aller Welt, darunter auch Zyklen zu Lateinamerika. Diese Liste ließe sich um Einzelbeispiele aus verschiedenen deutschen Städten ergänzen. Am erfolgversprechendsten ist es insbesondere für kleinere lokale Veranstalter, sich in ihrer Programmarbeit an den oben genannten kontinuierlich arbeitenden Organisationen zu orientieren,

da dies u.a. die Möglichkeit eröffnet, sich eventuell die Kosten für das teure Einfliegen von Filmkopien aus Lateinamerika zu teilen. Ein weiterer Weg ist die Kooperation mit den Botschaften, Konsulaten oder Kulturinstituten der betreffenden lateinamerikanischen Länder, die dies gerne als Möglichkeit nutzen, sich in der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Als "roter Faden" für eine Filmreihe bietet sich neben dem Bezug auf ein Land oder einen Regisseur die Anknüpfung an ein bestimmtes Thema oder Ereignis an. So präsentiert im Juni 2000 das in Berlin ansässige *Forschungs- und Dokumentationszentrum Chile-Lateinamerika e.V.* (FDCL) in Zusammenarbeit mit dem ICBRA (Brasilianisches Kulturinstitut) und drei Programmkinos das Festival "500 Jahre: Brasilien entdecken!" Die Veranstalter präsentieren Filme aus den neunziger Jahren, die, so der Text des Programmheftes, "das permanente Aufeinanderprallen kultureller und sozialer Welten in Brasilien" zum Thema haben: "Mal provozierend und schonungslos, dann wieder ironisch und unterhaltsam umkreisen sie die multiplen Identitäten des Landes" (FDCL 2000: 3). Ergänzt werden die Filmpräsentationen durch ein ausführliches Programmheft sowie Vorträge zu thematischen Aspekten des brasilianischen Films. Was die Resonanz in den Medien angeht, ist der Erfolg von "500 Jahre: Brasilien entdecken!" spektakulär. Auch die Besucherbilanz lässt sich sehen. Leider ist den Veranstaltern von vornherein bewusst, dass sich ein so aufwändiges Unterfangen aufgrund der Begrenztheit der finanziellen Kapazitäten nur von Zeit zu Zeit realisieren lässt. Denn im Gegensatz zu lateinamerikanischen Musikfestivals, bei denen sich relativ leicht Sponsoren oder gastronomische Einnahmequellen finden lassen, ist die inhaltlich ambitionierte Präsentation von lateinamerikanischem Kino ein Zuschussgeschäft, das nur dann funktioniert, wenn nicht kommerzielle Fördermittel eingeworben werden können.

9. Licht- und Schattenseiten des "fremden Blickes": der lateinamerikanische Film im Spiegel der deutschen Presse und Fachliteratur

Ausführliche Artikel zu aktuellen Tendenzen im lateinamerikanischen Kino finden sich fast nur in kleinen Zeitschriften, die sich an ein spezielles Publikum richten, wie etwa in den in Köln erscheinenden *Ma-*

tices oder der von der Bonner Informationsstelle Lateinamerika publizierten Monatszeitschrift *ila*. Das einzige Medium, das die Filmberichterstattung sehr kontinuierlich und ausführlich betreibt, sind die *Lateinamerika Nachrichten*. Diese in Berlin produzierte Monatszeitschrift veröffentlicht nicht nur jedes Jahr anlässlich der "Berlinale" einen Schwerpunkt zum Thema Kino, sondern berichtet auch mit Rezensionen und Interviews über fast jeden lateinamerikanischen Film, der in deutschen Kinos startet.

Die beste Gelegenheit, sich einen Überblick über das Filmschaffen in Lateinamerika zu verschaffen, ist und bleibt das jährlich stattfindende "Internationale Festival des neuen lateinamerikanischen Films" in Havanna. Schaut man die deutsche Tagespresse der neunziger Jahre durch, findet man gelegentlich Festivalberichte von freien Journalisten in Zeitungen wie der *Frankfurter Rundschau*, der *taz*, der *Berliner Zeitung* oder der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (Schumann 1995; Krebs 1997; Bremme 1998; Borchmeyer 2001). Allerdings gibt es kein deutschsprachiges Medium, das regelmäßig Autoren zum Festival entsendet, so dass die Berichterstattung entsprechend sporadisch ist.

Was die Rezeption des lateinamerikanischen Films in der deutschen Presselandschaft angeht, liegen, wie die Einführungszitate dieses Textes bereits andeuteten, Licht und Schatten, Offenheit und plumpe Ignoranz dicht beieinander. Leider lassen oft auch anspruchsvolle Blätter Rezensionen von Autoren schreiben, aus deren Texten nicht gerade profunde Kenntnisse der Region oder der lateinamerikanischen Filmgeschichte sprechen. Dieser "fremde Blick" kann durchaus erfrischend und erhellend sein. So verfängt sich ein unvoreingenommener Rezensent weniger schnell in Details, sondern tendiert eher zu universellen Fragestellungen, beispielsweise derjenigen, ob es dem Film gelingt, seine Botschaft über kulturelle Grenzen hinweg zu transportieren. Gleichzeitig besteht bei dieser Art von Rezensionen die Gefahr, dass Halbwissen und Klischees kultiviert, Zwischentöne und kulturelle Eigenheiten ignoriert werden.

Um die extrem große Spannbreite möglicher Zugänge zu umreißen, hier zwei Beispiele anlässlich des Filmstarts zu Walter Salles' *Abril despedacado* ("Hinter der Sonne", 2001) im April 2002: In der *taz* schreibt, was allerdings selten geschieht, keine Journalistin, sondern eine promovierte Expertin für brasilianisches Kino, Ute Her-

manns, sehr profund über Walter Salles' Blutrachedrama. Dabei geht sie auch auf die Rolle des Schauplatzes, des Sertão, in der kollektiven Imagination der Brasilianer sowie im brasilianischen Kino der Gegenwart ein:

Anders als den Protagonisten des *Cinema Novo* geht es diesen Regisseuren nicht mehr darum, auf die Rückständigkeit des Sertão hinzuweisen, die in einer sozialen Revolte beendet werden sollte. [...] Sie sehen sich stattdessen einem Kosmos gegenüber, den sie in seiner Eigenart zu verstehen suchen. Insofern ist es nur logisch, dass auch *Hinter der Sonne* mit dem archaischen Sujet der Blutrache im mythenbesetzten Gebiet des Sertão angesiedelt ist, denn dort gab es brutale Gemetzel verfeindeter Gruppen, religiöse Fanatismen und eine ausschweifende Imagination, die in Volkssagen und Redewendungen einfluss (Hermanns 2002).

Im Gegensatz zu Hermanns' sehr kenntnisreicher, wenn auch streckenweise akademisch trockener Herangehensweise rezensiert Birgit Galle in ihrem Artikel für die *Berliner Zeitung* frei assoziierend, gewissermaßen "aus dem Bauch heraus":

In *Hinter der Sonne* wird man an eine gottverlassene Stelle gesetzt, in die pralle Sonne, an eine Zuckerrohrmühle, die vor Archaisch strotzt – das Inventar einer Parabel, in der es um unaufhörliche Familienfron geht. [...] Von Folklore war in diesem Zusammenhang bereits die Rede. Folklore klingt aber zu süffig für das, was Salles entwirft: ein existenzielles Drama. Plus Bernada Albas-Haus plus Albanien-Reportage plus früher Zhang Yimou plus Garcia Marques plus Esmeralda aus dem *Glöckner von Notre Dame* (Galle 2002).

Die Tatsache, dass die Autorin sich nicht einmal die Zeit genommen hat, die richtige Schreibweise des Namens von Gabriel García Márquez nachzuschlagen, zeugt nicht gerade von einem Bedürfnis, den kulturellen Hintergrund des Films, geschweige denn Lateinamerikas, zu verstehen. Man kann den schnodderigen Verzicht auf profundere Kenntnisse als Arroganz der Rezensentin aus der "Ersten Welt", als intellektuelles Banausentum geißeln. Streckenweise ziehen Galles Rezensionen jedoch gerade aus dieser selbstbewussten Unbedarftheit ihren Charme und ihre Treffsicherheit.

Ein weiteres Beispiel für den kaltschnäuzigen Verzicht auf jegliches Hintergrundwissen zeigt sich in dem Tonfall, mit dem der FAZ-Journalist Steffen Jacobs während der "Berlinale" 1998 die brasilianischen Filme *Central do Brasil* und *Guerra de Canudos* ("Der Krieg von Canudos") von Sergio Rezende rezensiert. Zwar teilt die Autorin dieses Textes Jacobs' Auffassung, dass es sich bei *Guerra de Canudos*

um ein schwülstiges Epos handelt. Ärgerlich allerdings ist die Arroganz, mit der Jacobs den ganzen historischen Hintergrund des Films gleich mit bagatellisiert. So schreibt er, von jedwedem Wissen über die tiefgreifende Bedeutung von *Canudos* für die brasilianische Geschichte unbeleckt: "Immerhin ließ sich dem Film im Verein mit *Central do Brasil* entnehmen, dass pseudokatholisches Sektentum in Brasilien Tradition hat" (Jacobs 1998).

Glücklicherweise überlassen die bundesdeutschen Feuilletonredaktionen die Berichterstattung über lateinamerikanisches Kino nicht immer nur Dilettanten. So erscheinen in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von Zeit zu Zeit längere Artikel der Autorin Anja-Rosa Thöming über brasilianisches Kino, wie etwa über die Verleihung des dortigen "Großen Filmpreises". Diese Texte stellen trotz mancher inhaltlicher Schwächen zumindest den ernsthaften Versuch dar, thematisch in die Tiefe zu gehen (Thöming 2001). Auch die *Frankfurter Rundschau* bringt gelegentlich längere Hintergrundartikel zu lateinamerikanischem Kino, die zumeist aus der Feder des Experten Peter B. Schumann stammen.

Letzterer ist auch Autor des 1982 publizierten *Handbuchs des lateinamerikanischen Films*, das fast zwanzig Jahre lang das einzige deutschsprachige Standardwerk zur Kinematographie des Kontinents bleibt (Schumann 1982). Erst im Jahr 2000 kommt mit *Movie-mentos: Der lateinamerikanische Film – Streiflichter von unterwegs* ein zweites umfassendes Buch zum Thema auf den Markt (Bremme 2000).

10. Auf der Suche nach Klischees und Originellem: die Resonanz auf Filme zum Thema "500 Jahre Conquista" und lateinamerikanische Identität

Manche Filmkritiker scheinen eine ganz eigene Vorstellung davon zu haben, wie ein "lateinamerikanischer Film" auszusehen hat. So wird es zuweilen als Plagiat gewertet, wenn ein Regisseur sich international etablierter Erzählformen wie etwa der des *Roadmovie* oder des Verfremdungseffektes bedient. Dabei wird übersehen, dass die Kunst Lateinamerikas sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie sich seit Jahrhunderten Einflüsse aus anderen Weltregionen einverleibt und daraus Neues kreiert.

Aber auch manche Stilmerkmale, die als "typisch lateinamerikanisch" gelten, wie etwa ein überbordender Metaphernreichtum, stoßen nicht immer auf Gegenliebe, sondern werden zuweilen als platt und aufdringlich empfunden. So schreibt ein Kritiker 1993 angesichts des Filmstarts von *El viaje* ("Die Reise") im Magazin *Der Spiegel*:

Es braucht wenig Phantasie, um zu erkennen, was der argentinische Regisseur Fernando Solanas mit seinem gut zwei Stunden langen Film eigentlich will. Er zeigt ein Lateinamerika, das auf der Suche ist nach sich selbst; erzählen will er von den Fehlern und Sehnsüchten, Freuden und Ängsten eines ganzen unerlösten Kontinentes, in einer Bildersprache, die oft ins Phantastische kippt. [...] Leider hat der Regisseur Solanas sein Märchen mit dem Zeigefinger ausgemalt; allzu oft wird aus dem poetischen Epos eine politische Predigt. Selbst auf illustrierte Kalauer mag der Regisseur nicht verzichten: In Brasilien, wo gerade eine groteske Sparpolitik startet, laufen die Bürger in albernem Riemen-Korsetts umher – Gürtel enger schnallen. So witzig ein paar von Solanas' Einfällen auch sein mögen, beim dritten Mal hat jeder das Verfremdungsprinzip begriffen (N. N. 1993: 242).

Auch der *taz*-Rezensent Bert Hoffmann kritisiert *El viaje* als zu offensichtlich: "Am Ende erscheint der Film weniger als das große lateinamerikanische *Roadmovie* denn als alternatives Pendant zum Fernweh-Schinken *Panamericana – Traumstraße der Welt*" (Hoffmann 1993).

Aus der Kritik deutscher Filmkritiker an bestimmten Stilmerkmalen – wie etwa einem Metaphernreichtum oder einer ungehemmteren Emotionalität ohne Angst vor Pathos und Kitsch – kann zuweilen kulturelle Arroganz bzw. die Weigerung sprechen, eine andere Mentalität ernst zu nehmen. Manchmal sperren sich die Rezensenten allerdings auch zu Recht dagegen, marktkonforme Klischees von Lateinamerika serviert zu bekommen.

Leider ist *El viaje*, der in der Tat auf die leichte Konsumierbarkeit durch ein internationales Publikum abzielt, die einzige lateinamerikanische Produktion zum Thema "500 Jahre Eroberung Lateinamerikas", die Anfang der neunziger Jahre in die deutschen Kinos kommt. In diesem Zusammenhang spielt sicher eine entscheidende Rolle, dass Solanas erst wenige Jahre zuvor mit *Sur* (1988) hierzulande recht erfolgreich war, was seinem neuen Werk automatisch eine gewisse öffentliche Aufmerksamkeit sichert. Andere, weitaus sperrigere und originellere Reflexionen der hybriden Identitäten des Kontinentes wie etwa die Konquistadoren-Dramen *Cabeza de Vaca* von Nicolás Eche-

varría (Mexiko, 1989) und *Jericó* von Luis Alberto Lamata (Venezuela, 1990) sind 1992 in Deutschland lediglich im Rahmen von speziellen Filmzyklen zum Thema zu sehen.

Noch eklatanter als die Differenz zwischen hierzulande bekannten oder unbekannten lateinamerikanischen Regisseuren sind allerdings die ungleichen Startbedingungen sämtlicher lateinamerikanischer Produktionen im Vergleich zu Filmen aus den USA bzw. Westeuropa. Auch dies zeigt sich überdeutlich am Beispiel der Filme zum Thema "500 Jahre Eroberung Amerikas". So laufen Anfang der neunziger Jahre zwei westeuropäische bzw. US-amerikanische Produktionen, die sich primär auf die Figur des "großen Entdeckers" konzentrieren, mit gigantischem Rummel und Werbeetat in den deutschen Kinos an: *1492 – Conquest of Paradise* und *Christopher Columbus: The Discovery*.

11. Central do Brasil: ein "Goldener Bär" als Türöffner?

Manchmal kann der Erfolg eines Films auf einem der großen europäischen Festivals so etwas wie eine "Türöffnerfunktion" haben und die Aufmerksamkeit von Presse und Publikum auf andere Produktionen lenken, die aus dem selben Land stammen. Als mit *Central do Brasil* 1998 erstmals ein lateinamerikanischer Film den "Goldenen Bären" gewinnt, wird dies von der Tagespresse in der Regel sehr positiv aufgenommen. So schreibt die *Berliner Zeitung*: "Das lateinamerikanische Kino feierte damit nach einer längeren Abwesenheit eine triumphale Rückkehr in eines der großen Filmfestivals der Welt" (N. N. 1998a).

Allerdings sind die Meinungen der Kritik über Walter Salles' Film geteilt, auch wenn die positiven bis euphorischen Stimmen überwiegen. Das Urteil eines namentlich nicht genannten Autors im Magazin *Der Spiegel* ist beispielsweise vernichtend:

Jeder Film, der einen niedlichen Halbweisen aufbietet, um ein hartes Herz weich zu kneten, macht es sich unverdient leicht. Doras Weg zur inneren Läuterung ist vorgezeichnet, und *Central Station* [...] zerrt die Zuschauer gnadenlos von Etappe zu Etappe. Wäre dieser Film ein Roman, er wäre am besten im Bahnhofsbuchhandel aufgehoben (N. N. 1998b).

Dagegen ist die Rezensentin der *Berliner Zeitung*, Birgit Galle, gerade von der offenen Emotionalität des Films höchst angetan: "Salles bannt

die Angst, die man immer wieder vor Pathos hat, mit seinem eigenen, guten, bodenständigen Pathos, mit Schroffheit und Schönheit" (Galle 1998).

Central do Brasil ist der einzige lateinamerikanische Film, der in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre in Westeuropa einen großen Publikumserfolg verbuchen kann: Ihn sehen im EU-Raum 1,6 Millionen Menschen. Insgesamt ist die Marktquote des lateinamerikanischen Kinos in Europa erschreckend gering: Laut Angaben des Audiovisuellen Observatoriums der Europäischen Union wurden im besagten Zeitraum EU-weit lediglich 6 Millionen Eintrittskarten für lateinamerikanische Filme verkauft. Das entspricht einer Marktquote von 0,14%, wobei mehr als die Hälfte (55,4%) der Zuschauerzahlen in Spanien erzielt wurden.²

Für die Filmpresse in Deutschland avanciert *Central do Brasil* in den Folgejahren zu einem inhaltlichen Referenzpunkt, wenn es darum geht, das brasilianische Kino der Gegenwart zu beschreiben. So beziehen sich etliche der Presseartikel, die im Rahmen des o.g. Berliner Filmfestivals "500 Jahre: Brasilien entdecken!" erscheinen, auf Salles' Film, auch wenn dieser gar nicht Teil des offiziellen Programms ist (Maier de Roy 2000).

Was die emblematische Bedeutung angeht, ist die Resonanz auf *Central do Brasil* allerdings nicht mit der des kubanischen Films *Fresa y chocolate* zu vergleichen. Letzterer hält sich in einigen Kinos monatelang und avanciert sowohl in der "Lateinamerika-Szene" als auch in Homosexuellenkreisen zu einem regelrechten "Kultfilm". Die unterschiedliche Rezeption von *Central do Brasil* und *Fresa y chocolate* hängt sicher auch mit dem Charakter der Geschichten zusammen. Während Salles in seinem Film jegliche positiven Bilder, die viele Europäer mit Brasilien verbinden, kategorisch außen vor lässt und statt dessen einem freudlosen Bahnhofslabyrinth, einer verhärmten alten Frau und einem kleinen Jungen die Leinwand überlässt, bietet *Fresa y chocolate* trotz aller ungeschminkten Kritik an den politischen Verhältnissen auf Kuba immerhin drei recht attraktive Hauptdarsteller auf, die um ihr Recht auf Liebe und Gedankenfreiheit ringen.

2 Zitiert nach <www.cineytele.com> (17.4.2002).

12. Der kubanische Film der 1990er zwischen internationaler Popularität und wirtschaftlicher Dauermisere

Die einzigen lateinamerikanischen Produktionen, die sich in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre in Deutschland einer relativ breiten Popularität erfreuen, sind kubanische Filme. Trotz einer Fülle von Anspielungen an wirtschaftliche Mängel und bürokratische Schikanen kommt das kubanische Kino mit seinem scharfen, aber selten ätzenden Humor, seinem überschäumenden Temperament und seiner Vorliebe für visuelle Opulenz beim hiesigen Publikum ziemlich gut an. Das, was Ende der neunziger Jahre zur viel beschriebenen "Kuba-Welle" anschwillt, wäre sicher ohne den Überraschungserfolg von *Fresa y chocolate* nicht denkbar gewesen. Seitdem erleben wir das Paradox, dass der kubanische Film einerseits im Ausland ziemlich begeistert rezipiert wird, andererseits aufgrund der wirtschaftlichen Restriktionen der *periodo especial* die schlimmsten Engpässe seit Gründung des staatlichen Filminstitutes ICAIC im Jahre 1959 erlebt. In den neunziger Jahren können pro Jahr maximal ein bis zwei eigenfinanzierte Produktionen hergestellt werden. So sichert einzig und allein die Tatsache, dass kubanische Filmemacher wie Daniel Díaz Torres (*Tropicana*/"Kleines Tropicana", 1997; *Hacerse el sueco*/"Der Cuba Coup", 2000), Juan Carlos Tabío (*Lista de espera*/"Kubanisch reisen", 2000) oder das Nachwuchstalente Arturo Sotto (*Amor vertical*/"Liebe in der Vertikalen", 1997) mittlerweile mit europäischen Koproduzenten zusammenarbeiten dürfen, das Überleben des kubanischen Films.

Gemessen an dem im Vergleich zu Mexiko, Argentinien oder Brasilien verschwindend geringen quantitativen *output* des kubanischen Films ist es schon erstaunlich, wie viele der Filme in Deutschland in den Verleih kommen. Dies hängt im Einzelfall wie bei *Tropicana* und *Hacerse el sueco* auch damit zusammen, dass die Filme von einer deutschen Firma koproduziert werden und mit Peter Lohmeyer einen deutschen Hauptdarsteller haben.

In den bundesdeutschen Feuilletons ist die Rezeption des kubanischen Films fast immer mit einer Betrachtung und Bewertung der politischen Situation auf der Insel verknüpft. So schreibt die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1995 über den Einfluss von *Fresa y chocolate* auf die kubanische Filmlandschaft:

Seit *Erdbeeren und Schokolade* kann sich das kubanische Kino mehr Freiheiten nicht nur in der Darstellung der wirtschaftlichen und sozialen Lage, sondern auch der gesellschaftspolitischen Situation des Landes erlauben (N. N. 1995).

Viele Rezensenten üben sich in der Dechiffrierung des an Metaphern so reichhaltigen kubanischen Kinos. Zuweilen werden auch Vergleiche mit der DDR bzw. den Ostblockstaaten eingeflochten. Dies dient allerdings oft weniger dem Verständnis des Films, sondern manifestiert die Position des Rezensenten. So schreibt anlässlich des Kinostarts von *Fresa y chocolate* 1994 ein offensichtlich aus der DDR stammender Autor namens Micha Schulze in der *taz*:

Manchen Premieren haftet ein besonderes Schicksal an: Am Tag, als Heiner Carows *Coming out* im Ostberliner Kino International zum ersten Mal auf die Leinwand kam, fiel die Mauer und läutete das Ende des realen Sozialismus ein. Kubas allererstem Schwulenfilm war dieser Erfolg nicht vergönnt. *Erdbeer und Schokolade* läuft in Havanna schon seit über einem Jahr, und Fidel Castro sitzt noch immer fest auf seinem Thron (Schulze 1994).

In der *taz* finden sich in den neunziger Jahren aufgrund der freien Mitarbeit des auf Kuba spezialisierten Politologen Bert Hoffmann recht ausführliche Beiträge zu den Verknüpfungen von Film und Politik auf Kuba. So berichtet das Blatt kritisch über das jahrelange Vorführverbot, mit dem die kubanischen Behörden den Film *Alicia en el pueblo de Maravillas* ("Alicia am Ort der Wunder", 1991) von Daniel Díaz Torres belegen. Auch kommen nicht nur deutsche Filmkritiker, sondern beispielsweise auch kubanische Autoren wie der eingangs erwähnte, im Frühjahr 2002 verstorbene Schriftsteller Jesús Díaz, einer der Drehbuchautoren von *Alicia en el pueblo de Maravillas*, zu Wort. Als Fidel Castro 1998 in einer vom Staatsfernsehen live übertragenen mehr als siebenstündigen Rede vor dem kubanischen Parlament Tomás Gutiérrez Aleas *Guantanamera* als "konterrevolutionäres Filmchen" geißelt, bringt die *taz* einen längeren Kommentar des kubanischen Schriftstellers und Oppositionellen Reynaldo Escobar (Escobar 1998).

Bei der Berichterstattung über das kubanische Kino gefällt sich leider so mancher Autor in effekthascherischen Formulierungen oder billiger Polemik. So schreibt *Der Spiegel* 1996 angesichts des Todes von Tomás Gutiérrez Alea:

Spät im Leben, das ganz der Dreieinigkeit Kuba-Castro-Kino gewidmet war, ist er zur Einsicht gekommen, dass der Sozialismus ein sehr gutes Drehbuch sei, die Verfilmung aber ein Desaster. Von der Überzeugung jedoch, dass sich der Kampf weiter lohne, ließ er nicht ab (*Der Spiegel* 1996a).

Der namentlich nicht genannte Verfasser dieses Textes hat offenbar nicht die geringste Kenntnis davon, dass Gutiérrez Alea bereits in den sechziger Jahren mit *Muerte de un burócrata* und *Memorias del subdesarrollo* eine äußerst scharfzüngige Kritik an bürokratischen Auswüchsen und autoritären Tendenzen auf Kuba auf die Leinwand gebracht hat. Im Gegensatz dazu ist der Tonfall des Nachrufes der *FAZ* auf Gutiérrez Alea erfreulich sachlich:

Stets beide Seiten der Münze im Auge zu behalten war die künstlerische Devise von Gutiérrez Alea seit je. Zwar begleitete der Regisseur die kubanische Revolution mit aktiver Sympathie, aber blind für die Widersprüche des Systems war er nie (N. N. 1996).

Die kurze Notiz, die *Der Spiegel* im selben Jahr dem bundesweiten Kinostart von *Guantanamera* widmet, oszilliert in Bezug auf das kubanische Filmschaffen zwischen Bewunderung und gönnerhafter Herablassung. Die in dem Text enthaltene Ironie gilt dabei gleichzeitig auch der naiven Kuba-Begeisterung vieler Deutscher:

Es gibt Leute, die nach dem Besuch des Films *Erdbeer und Schokolade* spontan einen Kuba-Urlaub gebucht haben, um vor Ort den sinnlichen Charme der Mangelwirtschaft auszukosten, den diese Satire auf spätsozialistische Misere entwickelte. Für Liebhaber kubanischer Alegría warten nun Tomás Gutiérrez Alea und Juan Carlos Tabío, verdiente Veteranen einer selbstkritisch-komödiantischen Form des Castro-Kinos, mit einer köstlichen neuen Fallstudie auf (*Der Spiegel* 1996b).

13. Buena Vista Social Club & Co.: die “Kuba-Welle” als popkulturelles Phänomen

Als popkulturelles Phänomen kommt die “Kuba-Welle”, bei der sich exotische Projektionen, nostalgische Sehnsucht und touristisches Interesse mischen, ab einem gewissen Zeitpunkt so stark ins Rollen, dass sich unter diesem Etikett alles mögliche verkaufen lässt, wobei die Qualität oft eine untergeordnete Rolle spielt. Wer Ende der neunziger Jahre die Veranstaltungsprogramme einer Stadt wie Berlin studiert, findet allerorten sommerliche Freiluft-Events, bei denen kubanische

Filme im Doppelpack angeboten werden, anschließende Livemusik und "Mojito"-Ausschank inklusive.

Paradoxerweise ist es allerdings keine kubanische Produktion, sondern der Streifen eines für wenige Wochen eingeschwebten und des Spanischen nicht mächtigen deutschen Autorenfilmers, der die "Kuba-Welle" so richtig zum Überschwappen bringt.

Als *Buena Vista Social Club* (Deutschland, 1998) im Februar 1999 auf der "Berlinale" präsentiert wird, sind die Pressestimmen noch alles andere als einhellig positiv. So schreibt Sophia Matenaar in der *Berliner Zeitung*: "Wim Wenders, so muss man nach Sichtung seines (außer Konkurrenz gezeigten) Dokumentarfilms über kubanische Musiker annehmen, ist völlig gewissenlos: mal eben schnell ein Fanprodukt gedreht" (Matenaar 1999). Auch der Stil des Films kommt bei der Autorin nicht gut an: "Er fährt mit der Kamera endlos in Konzerten herum, dekoriert Gitarristen auf einsame Güterbahnhofe und Pianisten unter einsame Bäume. Sitz und Platz, oh ihr lieben Neger!" (Matenaar 1999). Der Verriss des Films durch einen Teil der Presse ändert allerdings nichts daran, dass *Buena Vista Social Club* an der Kinokasse kolossal erfolgreich ist und zudem für diverse Filmpreise nominiert wird.

Wenders ist nicht der einzige, der Ende der neunziger Jahre auf der "Kuba-Welle" surft. Scharenweise pilgern Filmemacher aus Westeuropa oder den USA auf die Insel, um Dokumentarfilme zu drehen. Einige davon sind durchaus sehenswert, wie etwa *Lágrimas negras* ("Schwarze Tränen", Niederlande, 1997) von Sonia Herman Dolz, ein liebevolles Porträt der Musiker der "Vieja Trova Santiaguera". Andere Filme dagegen, wie der Dokumentarfilm *Havanna mi amor* von Uli Gaulke (Deutschland, 2000) sind inhaltlich und technisch so dilettantisch und disparat, dass es schon erstaunt, dass ein Film wie dieser im "Forum" der "Berlinale" präsentiert wird und anschließend in die bundesdeutschen Kinos gelangt.

14. Der unfaire Wettbewerb auf dem internationalen Filmmarkt und die Selbstbehauptungschancen des lateinamerikanischen Kinos

Beispiele wie diese sind typisch für die unfaire Wettbewerbssituation, der lateinamerikanischen Filme auf internationaler Ebene ausgesetzt

sind. Während in den Industrieländern Legionen mittelmäßiger Regisseure arbeiten, hinter deren Schaffen die gigantischen Etats der Filmindustrie stehen oder welche sich mit öffentlichen Fördermitteln recht gut über Wasser halten, ist Kino in Lateinamerika nicht nur eine Frage filmischen Könnens, sondern auch eine Frage der Überlebenskunst.

Kein Zweifel, die Wahrnehmung Lateinamerikas in Deutschland ist trotz aller Versuche, dem lateinamerikanischen Kino hierzulande eine stabile Marktlücke zu verschaffen, in erster Linie von Produktionen europäischer oder US-amerikanischer Regisseure über Lateinamerika geprägt. Wie beeinflusst es unser Bild vom Kontinent, wenn wir primär Filme zu sehen bekommen, in denen Marlon Brando Emiliano Zapata mimt oder Meryl Streep die Clara aus Isabel Allendes *Geisterhaus*, Madonna als Evita Perón über die Leinwand flimmert oder Wim Wenders' *Buena Vista Social Club* Kuba als Mekka für nostalgische, pseudo-„multikultige“ Musikfans inszeniert? In den Zeiten der Globalisierung, in denen nicht nur die Begeisterungsfähigkeit der Massen für Pop- und Politstars grenzüberschreitend ist, sondern auch die Medienkonzerne weltweit um Märkte konkurrieren, werden diese Fragen immer brisanter.³

Es gibt wohl keinen lateinamerikanischen Filmemacher, der nicht unter diesen ungerechten Marktbedingungen leidet. Um diese Misere zumindest abzumildern, suchen immer mehr Regisseure, aber auch staatliche Filminstitute Lateinamerikas europäische Koproduzenten. Dass eine solche Zusammenarbeit auch die Gefahr inhaltlicher Einmischungen mit sich bringt, wird dabei notgedrungen in Kauf genommen.

Was die Bilder von Lateinamerika angeht, die international auf den Leinwänden kursieren, so wird die Konkurrenz zwischen lateinamerikanischen und europäischen Regisseuren allerdings nicht nur negativ gesehen, sondern zuweilen auch als stimulierend empfunden. So kritisiert der Kubaner Daniel Díaz Torres zwar einerseits die touristischen Oberflächlichkeiten eines Films wie *Buena Vista Social Club*: „Ry Cooder kommt mit seinem Motorrad in den Film rein wie Indiana Jones in das Gebiet eines mysteriösen Stammes einreitet.“

3 Siehe auch das Kapitel „Evita und die Tupamaros im Buena Vista Social Club: 'Der fremde Blick auf Lateinamerika'“ (Bremme 2000: 235-273).

Gleichzeitig freut Torres sich, dass es überhaupt Filmen gelingt, ein europäisches Publikum für Kuba zu begeistern. Wobei er hinzusetzt:

Mir wäre es lieber gewesen, wenn Filme wie *Buena Vista Social Club* oder *Lágrimas negras* von Kubanern gemacht worden wären. Leider haben wir es nicht getan. Aber das sollte Ausgangspunkt einer Selbstkritik sein und nicht Grund, um diese Filme zu kritisieren.⁴

Was die Wahrnehmung des lateinamerikanischen Kinos auf internationalem Parkett angeht, zeugt es von einem wachsenden Selbstbewusstsein, wenn sich viele lateinamerikanische Regisseure dagegen wehren, auf internationalem Parkett in eine Exotennische gesetzt zu werden. Sie beanspruchen für ihre Filme die gleiche Universalität und Stilfreiheit, wie es auch die Regisseure aus den Industriestaaten für ihre Arbeiten tun. So kritisiert Daniel Díaz Torres, lange Zeit habe sich bei der internationalen Rezeption des lateinamerikanischen Films "[...]die Gefahr einer normativen Ästhetik abgezeichnet, die die Kennzeichen vorschrieb, die ein lateinamerikanischer Film besitzen musste, um authentisch zu sein" (Díaz Torres 1995: 12). Seiner Meinung nach muss sich die Kunst darum bemühen, auch in der Wahl ihrer Stilmittel den Realitäten eines so widersprüchlichen Kontinentes gerecht zu werden:

Eine Kunst, die wahrhaftig ist, wird diese dramatische Realität immer spiegeln. Und wenn sie wahrhaftig ist, wird sie es auch auf umfassende, komplexe Weise tun, ohne Dogmen, mittels der verschiedensten Gattungen, Einflüsse und Stilrichtungen (Díaz Torres 1995: 12).

Literaturverzeichnis

- Borchmeyer, Florian (2001): "Sumpflütenstrauß der kleinen Nöte". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.12.2001.
- Bremme, Bettina (1998): "Freiheit macht ohnmächtig". In: *Berliner Zeitung*, 22.12.1998.
- (2000): *Movie-mientos – Der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs*. Stuttgart: Schmetterling.
- Der Spiegel* (1996a), 22.04.1996, S. 252.
- Der Spiegel* (1996b), 22.01.1996, S. 177.
- Díaz, Jesús (1994): "Aufschrei gegen Intoleranz". In: *taz*, 14.02.1994.

4 Interview von Bettina Bremme mit Daniel Díaz Torres (August 1999).

- Díaz Torres, Daniel (1995): "Die sogenannte Ästhetik des lateinamerikanischen Films". In: *ila*, Oktober 1995.
- Escobar, Reynaldo (1998): "Der Comandante befahl: Schluss!". In: *taz*, 04.03.1998.
- FDCL e.V. (Forschungs- und Dokumentationszentrum Chile-Lateinamerika) (2000): Programmheft "500 Jahre: Brasilien entdecken!" Berlin: FDCL.
- Galle, Birgit (1998): "Auf der Reise zu Jesus, dem Säuer". In: *Berliner Zeitung*, 24.12.1998.
- (2002): "Auge um Auge, Zahn um Zahn". In: *Berliner Zeitung*, 11.04.2002.
- Hermanns, Ute (2002): "Auf mythenbesetztem Terrain". In: *taz*, 11.04.2002.
- Hoffmann, Bert (1993): "Tropen-Toni, lateinamerikanisch". In: *taz*, 15.04.1993.
- Jacobs, Steffen (1998): "Rio ohne Zuckerhut". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.02.1998.
- Jakobsen, Wolfgang (1990): *Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin*. Berlin: Argon Verlag.
- Krebs, Geri (1997): "Globalisierung total". In: *taz*, 18.12.1997.
- Maier de Roy, Birgit (2000): "Ästhetik des armen und exzentrischen Lebens". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.06.2000.
- Matenaar, Sophia (1999): "Ach, Kuba". In: *Berliner Zeitung*, 18.02.1999.
- Nicodemus, Katja (2001): "Moral kommt aus dem Fernseher". In: *taz*, 09.02.2001.
- N. N. (1993): "Vision vom Vater". In: *Der Spiegel*, 12.04.1993, S. 242.
- (1995): "Spanischer Kubaner". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.04.1995.
- (1996): "Streitend wider die Dämonen". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.04.1996.
- (1998a): "Goldener Bär für brasilianischen Film". In: *Berliner Zeitung*, 23.02.1998.
- (1998b): "Central Station". In: *Der Spiegel*, 21.12.1998, S.142.
- Schulze, Micha (1994): "Havanna von hinten". In: *taz*, 06.10.1994.
- Schumann, Peter B. (1982): *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Frankfurt/Main: Vervuert.
- (1995): "Verrückt nach Kino, sogar dem eigenen". In: *Frankfurter Rundschau*, 22.12.1995.
- Seidel, Hans-Dieter (1994): "Freiheit statt Erdbeerallergie". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.02.1994.
- Thöming, Anna-Rosa (2001): "Sie liebt drei – Gefällige Außenwirkung: Brasilien vergibt Großen Filmpreis". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.02.2001.